

Dévaj melankólia

NAGY LÁSZLÓRÓL

Századunk lírai kísérleteinek egyik legfőbb újdonsága, hogy a költők nagy része magának a költészetnek a létjogosultságát kérdőjelezi meg. Egyik nagy esszéistánk, Halász Gábor, híressé vált tanulmányában már a „líra haláláról” beszél: úgy érzi, hogy egy vitathatatlan jelenség — a költészet szerepének megváltozása — mindjárt a műnem egyetemes pusztulását is eredményezheti. Hiszen Rilke, Kafka, Joyce, Proust, Gide vagy a mi még mindig oly kevésbé megismert Krúdynk óta, mintha értelmetlenné válnának a hagyományos műfaji kategóriák, műnembesorolások: ki az, aki az új irodalomban igazi, lényegi különbséget tudna fölfedezni dráma, líra, epika között, ki az, aki vitatni merészelné, hogy azok a törvények, melyek régen merev határokat vontak a három fő megjelenítésselv között, most együtt jelentkeznek valamilyen meghatározhatatlan szintézisben? Mintha elvontabb értelemben a wagneri *Gesamtkunst* normatívája vált volna általánossá, belső művészi céllá — sóvárgott műfaj-egyetemességében és az emberi kifejezés lehetőségeit a végtelenig elvezető mámorában. Létező tendenciára figyelt föl az elemző érzékenység a század művészetelméleteiben, mégis, az idő módosította az újra frissen reagáló elképzeléseket — ma már irodalomtörténeti tény, hogy csak részben volt igazuk a lírát immár önnön ravatalán látóknak, csak bizonyos törekvések perspektíváit sikerülhetett e kiindulásból sejtetni, valójában azonban az irodalomtörténeti fejlődésfolyamat egésze *mindmáig* cáfolja ezt a túlzófokú borúlátást.

Annál is inkább téves következtetés a „líra haláláról” beszélni, mert a műfaj-összefonódások jól ismert jelenségében az egyetlen igazi homogén vonás éppen az, hogy az így keletkező ösztümre még mindig a lírai kifejezőmód minőségjegyei a leginkább jellemzőek. Vagyis, ha létezik is egyfajta *Gesamtkunst*-tendencia századunk világirodalmában, akkor is, az ennek jegyében kibontakozó művésziiséget az eddigi kategóriák közül még mindig a lírai valóságviszony jelölheti a legtalálóbban, s így ahelyett, hogy a költészet „elpusztulna”, lényegében csak erősödik, magába von, meghódoltat s önkifejezése alkalmává aláz minden eddig volt formát és ábrázolásmódot. Eközben persze nagy mértékben módosul hagyományos fogalma, s felgazdagodik a szerepköre is, de ami a legfontosabb, a benne manifesztálódó *valóságviszony* döntően, elementárisan nem változik meg. S az ilyen értelmű „*Gesamtkunst*” maszkjai mögött a líra teljesebb és uralkodásra termettebb, mint valaha.

Alighanem minden elemzőben végigszalad az iménti gondolatok árama, amikor századunk valamelyik nagy lírikusáról igyekszik portrét festeni, hiszen nincs fontosabb és nehezebb fázisa az ilyen munkának, mint a kiválasztott művészegénység elhelyezése a század, a *kortársi múlt idő* koordinátarendszerében. Nagy Lászlónál tovább bonyolódik az amúgysem kockázatmentes feladat, mert ő az a költő, aki valamilyen furcsa alkatszeszély folytán csak „antitetikusan” írható körül, s ha parabolikus a kor, mely teremtette, művészetének válasza hiperbolikusan jelentkezik majd. Sőt, amikor szürrealizmusának e képpel is megvillantott lényegéig hatol majd az elemzés, csak a szójáték segít a sejtetésben, mert mindent csodák szilánkjaira zúz a sámános, babonázó költői varázslat — és hiperdiabolikus a létre a lírai válasz.

Az asszociatív levezetés kontúrjai mutatják már talán, amit szeretnénk kimondani: a műnemek törvényeit lazán kezelő vagy mágikusan összekuszáló században Nagy László az ösköltészet sejtelméig visszaigazolható líraisággal tüntet, benne semmi igény a költészet „meghaladására”, semmi akarnokság az ilyen értelmű szin-

tézis felé. S ha ez a törekvés világméretekben a költői tézis, akkor akarja, legyen az ő művészete az antitézis. De pillanatra se gondoljuk, hogy végül ez az önkéntelen ágálás a tiszta líra mellett valami konzervativizmust leplez; ellenkezőleg: forma-bontóan új ő a teremtésben, olyannyira, hogy a legnehezebb *hasonlíttani* valakihez. Mert míg elődje van, számos, az alkat képletében s a költői feladatok körülírásában is, egyszóval a legtágabban értelmezhető művészi alapállásban, addig ennek a magatartás-pozíciónak a formaelvé vagy létértelmezése igen nehezen rokonítható bárkiével is. Lényegében természetes jelenség ez: hiszen amikor világméretekben divattá — némelyeknél, s a magyar lírában különösen sokaknál *modorra* — vált a „modernség”, akkor ő önkéntelenül is azt az utat választotta, mely a felszínen ad abszurdum úgy is fölfogható, mint a kor ellenárama, legbelsőbb alkotói hitelében azonban fölülkerekedik az ilyen parentáló szemellenzösségen. Divatellenességében válhat nagyon is „divatosság”, hagyományosabb alapállásban juthat a „modernnél” is modernebb teljességhez. Bizonyítva egyszersmind azt is, hogy a művészetben nincsenek végső kánonok — ezt legfeljebb a kritika „kanonokjai” szeretnék csak! —, s ezért az igazi költő mindig ment is marad mindenféle dogmatizmustól — különösen egy-egy „általános” irányzat dogmarendszerétől! Summa summárum: „líraellenes”, költészetet-megkérdőjelező korunkban Nagy László *totalizálja* a lírát, mindenek fölé emeli a dalt, hisz a költői szó feltétlenségében, mer olyan lírát teremteni, melytől idegen minden más műfajiság, mely izolálja magát mindenféle látszat-formabontástól, s mégis végrehajtja a maga költői forradalmát, de azért, és csakis úgy, hogy műneve határait átlépnie ne kelljen — ne is lehessen!

És jönnek a versek, büszkén égre kúszó, megváltott, anderseni hattyúcsapatban! A teremtő csaláning szétterül fölöttünk, hamvasan, hófehéren, Mert Nagy Lászlónál, akárcsak a mesélő szimbolista északi rokonnál, a szépség mindig az áldozatból keletkező emberi megváltódottság: mindennapos hattyúdal. És aki a verset ebben az ősmesei, mitikus értelemben tekinti emberi áldozattevésnek, annak éles, kemény, pengeél-villanású a hangja, kérlelhetetlen a dacossága és színei, melyek a verszene szólamait alkotják, éteriek, hidegek, acélosak. A fehér, a kék, a zöld, az ezüst így lesz nála az akarat alakmása. És mégis, robajló szenvedélyű, dühökkel vehemens minden mondata. A hideg, dérzúzmarás létszinek mögött mindenütt kavargó vér-áramok, mindent átfest, átjár a vér. Mintha acélcsontvázat hevítene fehér izzásig — képei úgy keletkeznek. Fizikai törvény, hogy egy bizonyos fokon túl, hideg vagy meleg, egyformán kínozza meg az életet: az igazi fagy, mint a parázs. Nagy László képi mitológiájában a nyershideg természet, az embert mindig csak eszköznének, de nem céljának tekintő létegesz, mintegy válaszul a hasonló emberi törekvésekre, rideg közönnyel éli önmagát: szilaj, vad, vágyában fékezhetetlen támadó, melyet hasonló káprázat, hasonló magátakaró megszállottság béklyózhat csak vágyaihoz. Az igazi harc ezért a vére, mely jelképi mása minden ösztönlényegűnek, de magának a teljességet ostromló tudatnak is, szimbóluma az életnek, szerelemnek, akaratnak, hitnek, láznak, forradalomnak, féltésnek, szeretetnek, mindennek, ami más, mint a szervesetlen természetiség matériája.

Érdekes, hogy ez a költő, akit joggal tarthat minden kritikusa a tömörítés, a nyelvi kohézió talán legnagyobb mesterének a magyar irodalom egészében is — ez a képessége egyedül az Ady Endrééhez fogható —, előbb-utóbb mégis eljutott a hosszú versek építményeire. Mégsem igazi ellentmondás, hogy így történt, ugyanis a térbeli és időbeli kitégasodás nála sehol sem bontja meg a megszokottabb verformákban kidolgozódott arányokat: a szavak ugyan megsokasodnak, de kötőanyaguk ugyanaz marad. A nagyobb forma iránti nosztalgia pedig mindenekelőtt zenei elvekkel magyarázható: Nagy László abban igazi testvére Juhász Ferencnek, hogy — amennyire a szavak lehetővé teszik — zenei szerkezetűvé alakítja a kompozíciót, s az így keletkező műegészben fölkiért a szonáta, a rapszódia örvénylése vagy az áradó, több tételes szimfonikus modell. S ha az előbb pusztán tér- és időbeli kitégasodásról szoltunk a szélesebb kompozíciók alapelveit keresve, akkor megint csak találónak tűnik a zenei hasonlat, hiszen a zeneszerző művészetének sem változtatja

meg lényegét az a sokszor esetleges együtttható, hogy milyen formai keretek között bontakozik ki a „tematikus” mondanivaló. Inkább azt említenénk, hogy vannak olyan tartalmak, melyek öntörvényűen megkövetelik a távlatosabb kidolgozást, és csak úgy jelenhetnek meg igazi valójukban a befogadó előtt, ha gazdagabb az árnyaló kromatika, dinamikusabb az egymásnak feszülő tételek ellentpont-technikája. Egyszóval, ha bonyolultabb az élménykifejezés dallamvonala, gondolati ritmikája vagy képi és hangszimbólumok egységéből keletkező összhangzattana.

Az 1945 utáni magyar lírában ha nem jelenthet is eredendő újdonságot a hosszú vers, mégis nagy esemény a legutóbbi korszakokban eléggé elhanyagolt, sőt, már-már csak elvétve jelentkező modell reneszánsza, melyben megint csak Juhász Ferencé az úttörő érdem. Korábban persze irodalmunkban gazdagon élt ez a műforma, és Csokonaitól, Kisfaludy Sándortól, Vörösmartytól, Petőfint, Arany Jánoson át egészen az avantgarde jegyében alkotó Kassáig igen színes volt megjelenésmódjainak a palettája. A Juhász Ferenc-i reneszánsz a hosszú vers tekintetében olyan hatékonyan bizonyult, hogy ma már alig-alig van kortársi költőnk, aki legalább egyszer-kétszer „le ne tette volna a garast” ebben a nehezebbnek ítélt formában is, csakhogy mutassa: ő is képes a sokak által fitogtatott erőfölmerő teljesítményre. Azért szeretünk volna utalni erre a divathullámra is, mert hangsúlyozni szeretnénk, hogy alapvető különbséget látunk a lírikusok között, akiket valamilyen belső kényszer, megkerülhetetlen ihletés vezet az áradóbb, zeneibb modellhez (Weöres Sándor, Szabó Lőrinc, Juhász Ferenc, Nagy László, Szécsi Margit), illetőleg, akiket tényleg csak a hirtelen keletkező divat, vagy a rosszul értelmezett vetélkedésvágy sarkallt hasonló lírai feladat megkísértésére.

Örök vita marad minden bizonnyal a kritikusok között, hogy Nagy Lászlónál végül is melyik műforma az önkifejezés hitelesebb terepe: a hagyományos mintákat megújító, zártabb versmodell, vagy pedig a zenei kompozíciók és a festői láttatás elveivel magasodó hosszú vers. A szembeállítás legfőbb oka az, hogy Nagy László, indulásakor, a dalforma megújítójaként jelentkezett, s úgy tűnhetett: lírai alapállásában az emberi kifejezés bensősége, otthonossága az uralkodó motívum. Finom vonalvezetés, az élményrétegek elnyert, üde egyensúlya, lágy színek tónusain elmerengő színkezelés és valami tétova rezignáció jellemezte, bár már ekkor is szilajj, jégérítésűen élessé tudott válni a hangja. Némely korai versében ez a kétféle élményszerű anyyira vad hirtelenséggel ütközik egymásnak, hogy olyan az érzésünk, mintha villám csapna verőfényrel perzselő nyári tájba.

És talán ez a nem is annyira szemléletbeli, mint inkább a lelki beállítódottság és tudati meggyőződés között keletkező, kérielhetetlen ambivalencia okozhatta azt is, hogy lírája végül elérkezett a szürrealista víziókhöz. Hiszen a szürrealista ábrázolásmód öntörvényűen lehetőséget biztosít a kielezésekre, a hangulati együttvezetésre, a diszsonanciák akkordjaival lépkedő gondolatritmusra, melyben mégsem szakad a világ darabokra, mert az emberiséget konok rögeszméivel is vállalni tudó költői indulat és tisztaság végül harmóniává békíti az ösztönök, a „rossz” dodekafóniáját. Egyik leghíresebb hosszú verse, az 1964-ben írott *Menyegző*, melynek egy bolgár falusi lakodalom emlékképe volt az ihletője, sokoldalúan alkalmas az imént elemzett jellegzetességek illusztrálására.

A lírai alaphelyzet páratlanul kiéleződik: a két igazi főszereplő, a békíthetetlen-ség két pólusa, a boldogságát némasággal ünneplő, márványarcélú mátkapár, s az ő örömiük ürügyén duhajkodó, mind ellenszenvesebbé, mind torzabb ösztönök rabjává váló paraszti embersokaság. „Arccal a tengernek itt állunk párban” — az indító kép statikus; moccanás nélküli áhítat feszül a végtelennek, a közönnnyel tündető létegezésnek, a mozdulatlan tengernek. Kettős alakú szimbólum itt a végtelen víz. Egyfelől a reája tekintő, a benne a magabizó erejének arcmását kereső mátkapár tisztaságának, legyőzhetetlenségének jelképe, másfelől — mint később kiderül — a mindenség, a természet örök ellenállásának is kifejezője: éppúgy jelenti a főhősök tekintetéből sugárzó jobb emberiséget, mint a lakodalmas csürhét. Mert csak a tenger természeti végtelensége jelölheti azt a kettősséget, amit az ember két démona, madonnai és szodomai véglete hordoz. Az ellentponozás a következő képben konkrétabb

alakat ölt, s az indító jelképiség áradó csöndjét most felváltja a „dobhang döbbe-
nete” és a „síp-sikoly, lábdobogás” kusza ricsaja, zaja. A csöndjével a végtelent,
beláthatatlanságot jelképező tenger megidézte a mindenség nagy harmóniáját, anti-
nomikus békéjét: a sípok, dobok, dübörgő, táncropó lábak bábeli hangzavara ezzel
szemben valami triviálisan egyszeri, múlandóan esetleges emberi pillanat torz
„idillje” csak.

Igen, a szépséget a maga ösztönének prédájává alázó, őrzőngő sokaság fölött a
mátkapár úgy lebeg az álmodásban, mint a lét érdekesebb felszínei felett könnyeden
tovaúszó chagalli sejtelem. „Itt állunk párban, / a kőfokon . . . / ; / a végtelenségbe
bevágo / szárazföld csőrehegyén két emberi csillag.” A „szárazföld csőrehegyén”:
ebben a szürrealista ihletésű képből nagyívű, távlatos harmóniába szövődik a
végtelennel is viaskodni merészkedő emberi bensőség és a sivár földhözköttöttség
megszüntethetetlené. A kiszolgáltatottság víziója riadással tölti el a mátkapárt,
de mindújra visszatér a bizakodás lendülete. Újabb, igéző erejű szürrealista
kép a fekete szalaggal becsavart pázsitos bolygó víziója. A zöld és a fekete együtt
a halál, a múlandóságra ítélt emberlét szimbóluma, mely fölött tüntető glóriájával
a fiatalság, az „örökösláng-korona” áll — a jövő emlékművéként. S újabb ellenpont-
vonulat kezdődik itt: évődőek, felszabadultak, világtervező hitűek a most következő
sorok. Csillogók, puhák, a harmattal áthimzett mezők hajnali üdesége hatja át őket,
és valami Botticelli tájait, alakjait idéző kecses könnyedség, reneszánsz pompa,
melyet meg-megtör a hejehujázók harsogása. A szerelmeseket körbetáncoló sokaság,
ez az elszabaduló, borgőzös Bujaság, már a vágyaiban csörtető obszcén nászéjszakát
látja megelevenedetten, s festegeti képeit a táncsalit tovább magában, az előbbi
részlet természetihimnusza ugyanakkor az éppen e trivialisások fölött is győzni tudó,
életközpontú, emberiséget hordozó erotika misztériumát hirdeti.

A szépség és harmónia ellen a romlás megannyi belőle keletkező alakzatával
acsarkodó tömeg, előbb mint a leánytest érintéséért hadonászó kezek polipakarata,
majd mint hatalmas Gorgó-arc jelenik meg: az emberi tunyaság, megvesztegethetősé-
g, aljasság, élveteg mohóság és álszentség ördöggyögyorú ábrázatai fogják a rotha-
dás gyűrűjébe a mátkapárt. Ezzel a pokoli freskóval ismét szembeszegül a természet
is, megint az élet, a fiatalság egyetlen szövetségeseiként, „Örökké bort ad a fűrt /
örökké születik a bárány / de kés-fényben vérzik örökké.” A biblikus, mítoszi él-
ményvezet teljessé válik a báránymotívum megjelenésével, s eközben a tisztaságot
csak az emberi áldozatban megszületőnek látó költői ítélet is fölének magasodhat —
immár fölülmulthatatlan jelképi erővel. A tömeg már nincs magánál, öntudatlan,
alakatlan hangzavar: s a mátkapár, ez a hallgató fehér iszony, szinte eltűnik az
egyre erősebb lábdobogás és kurjongatás ricsaja közepette. A vers átnő a rigmusok
hosszú sorába; a nagyszerű rímek, pattogó, robbanó sorvégek lüktetése, valóságos
padlódobogása az emberhőmpölyeg hullámozó, kavargó képét most hanghatásokkal
festi meg. A bekiáltások mind durvábbak, kíméletlenebbek, mintha körhinta forogna
egyre sebesebben, úgy folyik össze ez az idült mámorú emberkoszorú a némán tün-
tető szépség szoborarca előtt. És ez a hatalmas, örvényszédületű forgatag lassan
megfeledkezik a mátkapárról; a mozdulatok, hangok, arcok, a ziháló vágy állati
sokasága fokozatosan fölemesztli saját erejét, hogy ernyedten omoljon padlóra majd
a virradatban; hogy testéből kijózanodva, megpillanthassa végre a szétzúzni akart
tisztaság tenger fölé lépő szobrait.

De az idő verse is ez, azé az időtudaté, mely valamilyen *ajzott egyetlenség*
mámorában akarja megélni múlandóként is a lét egészét, a végtelent. Kiemelt pil-
lanat, egyszeri esemény — a menyegző — a téma, ez a kétalakú egység, egyszerre
élet- és halálmágia. Hiszen a házasság, maga a folytatódás hite, de miért a folytatódás,
ha nincs, ha nem volna elmúlás? És ebből a gondolati csomópontból magyaráz-
ható meg a vers zenei szimbolikája is: különös, tébolyig élezett hangpárbaj folyik
itt az önzően csökönyös pillanat, a hejehujázó ricsaj, s a végtelenség csendjét rin-
gató, néma fölényű tenger között. Az öröklét — minden hang együtt, csönddévál-
tan. A halandóság — tébláb hangzavar. De aki múlandóként is érti már a törvényt,
azt tükre fölé magasítja a végtelen — álakmásaként, szépsége szobraként. A meg-

fejtett idő: legyőzött halál. Ahol az ösztönök halálba ordítanak a jövőt is, a szép ösztöne túllép a szavakon — az emberi áldozat mindig néma: a bárány nem kiált a késre.

Kevés költőnk van, akiben ennyi lenne a szorongás, és mégis ő az, akinél — bár mindig jelenvaló, sőt, meghatározó érvénnyel az! — szinte teljesen fölszívódik ez az élmény, mert áthasonul az esztézisbe. Nem *önmagában*, nem, sohasem *ön-célúan* jelenik meg, hanem mindig úgy, mint valami *másnak* a nagyságrendje, azé, amivé transzformálódott. S ha egy olyan alapvetően huszadik századi élményréteg, mint a mitikusussá növelt félelemtudat, nála csak ebben, a nagyobb összefüggések távlataihoz ajzott létélményben juthat központi szerephez, az mindjárt annak is bizonyítéka, hogy költészetéből végérvényesen hiányzik mindenféle szerepjátszó hangulat. Ugyanis elég sokaknál megfigyelhető, hogy divatszzerűen kezelik az élményt, s nem a teljes lelki egészből indulnak ki az alkotásban, hanem egy-egy „fölkapott” hangulati övezetből, pszichés tartományból — így például az archetipikus magasított szorongásból. És ilyen torzításokat valódi teremtés sohasem tűrhet el, ezért az attraktivitás, a szerepjátszó modell elengedhetetlen kísérője az efféle viviszekciósan magakellettő, átlátszóan hiteltelen „pokoljárásoknak”. Nagy László szorongása merőben más alapozású, jobb szó híján úgy mondhatnánk, hogy nem az abszolút tézis, hanem az abszolút *keret*; borongása, melankóliája, festői-zenei sejtelme átjár vagy körülövez mindent, ami képként, hangulatként, nosztalgiaiként vagy a vágy egészében, de része lehet a létnek.

Ennek a látásmódnak egyik legfontosabb következménye az, hogy — megint csak eltérően a század szokványosabb költői gyakorlatától — Nagy Lászlónak nincsenek különálló, nagy filozófiai versei, nincsenek olyan költeményei, még a hosszú versek között sem, melyek valamilyen világkép-összefoglaló igénnyel születtek volna. Ugyanakkor *lírája egésze* mégis rendkívül filozofikus, sőt, lényegében minden verse az. Mert a legapróbb, legfutóbb élmény megragadásában is vezérlő elv marad nála az az emberi szenvedély, mely mindig kiemelt fontosságúvá képes emelni az éppen megélt tartalmakat, s a képi-zenei kifejezőerő intenzitása révén ontológiai viszonylatok koordinátáiba állítja mindazt, ami az ábrázolásra fölmozgósította a szemléletet. A faluról városba került, paraszti származású költőnél egészen természetes, hogy a falusi élet kép- és jelenségvilága, lelkekbe égvyrűsödött szokásmorálja, a kisvidéki hétköznapi megannyi szent rítusa fokozott szerepet játsszék a líra egészében, s az is, hogy ez a sok értelmű naturaközelség egyszerre eredményezze a szemlélet akart nyersségét és a mitikus-babonás világkép elemeinek gyakori átvételét, néha kultuszát. Annál is inkább, mert a korábban jelzett összefüggések önmagukban is valami ehhez hasonló szintézist feltételeznek: a viszonylag izoláltabb élményvidék s a mégis állandó filozofikus távlat aligha egyesülhetne másfajta képiségben, mint a mitikusban, mágikusban. Újabb bizonyíték ez korábbi állításunk mellett, mert új nézőpontból is megvilágítja, hogy Nagy Lászlónál a költészet szónak legősibb értelme vált uralkodóvá és rendszerszervezővé mindjárt a kezdetekkor, s e téren nem történt művészetében azóta sem változás. A vers mindenekelőtt *ének*, és feladata, kataritikus küldetése a felszabadítás: ezen a ponton mintha egyesülné a legmodernebb lélektan és a sámánszugesztió. Bűvölés, mágia, szavakkal történő varázslat a dal; ritmusával, képei föltárho erejével, a beléje fogalmazódott emberi dráma nagyságrendjével egyszerre kell, hogy magával ragadja a befogadót. De ezt a többszörös hatásfunkciót csak úgy teljesítheti maradéktalanul, ha nemcsak *egy* szituáció, tudatállapot vagy érzelmi tézis *egyszeri* értelmezése, hanem a megjelenített lelki helyzet kozmosza is: kivetítődése a létegészbe.

Ez a lírai projekció nagyon különös formában megy végbe, titka szinte mindig rejtve marad az olvasó vagy vershallgató előtt. A szürrealista látásnak ugyanis szükségszerű velejárója a képek burjánzása, a szertelen, színeiben és hangfestésében egyaránt tékozló ábrázolás. És akit igazán hatalmába kerít az így keletkező mű, az már-már valódi zeneként, vagy robogó vonalak és alakzatok abszurd tárlataként éli meg a művet. S mégis, ha többszörös újraolvasással reflexeibe kódolja ezt a hatásélményt, előbb-utóbb fölfigyel egy érdekességre, ami részben már a megfejtés is.

Mert csakhamar rájön, hogy Nagy László látszatra teljesen szabad és önindukciós képalakító fantáziája mégis bizonyos kimunkált törvényszerűségekhez igazodik, melyek közül a legfontosabb talán az egy pontból kisugárzó, annak fókusza köré gyűlő asszociativitás. Ez a mágikus középpont persze maga is valamilyen kép vagy általános — az adott verstéren belül pedig totális érvényű — szimbólum: olyan jelképiség, mely vezérmotívumként járja át a műegészt, s ha konkrét alakban nem bukkanna is föl többé, emanációjával mégis minden részletben jelenvaló. A *forró szél imádata* című költeményben, a magyar szerelmi líra egyik legszebb darabjában, a *szél*, ez a totális érvényű szimbólum, mely egyszerre jelenti magát a nőalakot, a szerelmet, de az abban ünnevelt természetiséget is.

Ahogy csak a forró szél, a „délövi láрма” száguld át köveken, füveken, s perzsel vagy borzongtat végig mindent, ami él, úgy suhan s kavargat a vágy is a vércörök galaxszisában. És a külső természet immár ott a test bensejében, a zsigerek ritmusára hajladoznak a fák, eltűnik minden határ ember és táj, kép és valóság között, ami marad: egyedül az Asszony, a szelekké szövődött Sejtelem. De milyen is ez az immár természetivé lombosodott s magán a szél vad ritmusát átzúgató asszonyiség, melynek érintésére a fűszál s a tölgy egyformán mozdul; miféle alaktalan robajlás, zúduló, testetlen varázs, aminek már az illata is tébolyít, s forrósága szétmorzsolja a köveket? A szélhasonlat hirtelen újabb jelentéssel bővül — ez a kószáló, riadással hódoltató, suhogó kacérság, ez a forró szélroham a cigánylány alakjába foszlik át. Az ősszilaj, ribancul mindenhez odafekvő, mindennel vonagló nászba kezdő szélbujaság a cigánylány fogalmi alakmása már — maga a céda-szabad örömvágy: végleg parttalanul, mert testetlen természetté váltan.

Csörgődobok mámora és bíbor déliség szövődik itt egyetlen vad kapcsolatba, s ahol az imént még csak a szél ajzotta ingereihez a világot, ott most a cigánylány áll szétvetett lábakkal, teste kapuját kacéran gógörsre tárva, egyetlen duzzadó vitorlajaként a vágyanak. De a tájban hirtelen mégis elcsitul minden, nyugalom újra, mintha semmi sem történt volna: múltán a szélrohamnak a csönd tébolya bénítja a pillanatot. A Nincs. A Semmi. A mégsem lehet kétségbeesése. Majd, mint valami kozmikus szünetjel után, ismét crescendózik a lét egésze — s a forró szél átgázol újra mindeneken. Mert a vágy, a szerelem, a mégis igazolt hit, az öröm és a mámor dévaj szeszélye, mülása-érkezése, hideglelése, vagy a szépség üteméhez ágaskodó szívverése — mind-mind, mint a szélforgatag, mint a forró szél örvénye, melyben a természet egyesül önmagával — delejes önszerelemben.

S ha már a világegész így hasonulhat egy-egy jelensége metaforáiba, válhat széllé, tengerré, friss havakat kavargató viharává a télnek, akkor különös szimbolikus sugallat vonhat jelentése holdudvarába mindent, ami része a természetnek. Így az állatokat is, melyek közül a ló alakja végigkíséri Nagy László művészetét. Misztikus szereplő nála ez az állat, verseiben vissza-visszatérő motívum, s nem egy művének igazi lírai főhőse, akinek sejtelmi léte, bár innen van még a tudatosságon, egy magasabb értelemben több is annál: mintha a nem létező természetisten öltötte volna magára alakját, hogy egybeessen végre egy lényben a szép forma ihlete, a mozgások üde harmóniája, a fenség, a kecsesség, a könnyedség bája és az erő pompája. Az öntudatlanságban megbújó állati magabiztosság, a magát nem is sejtő, vad erő s a karcsú arányosság, a test zenei egységének áradó Erőszja az, ami Nagy László pejlovaait, tündérkedő paripáit, száguldva szabad ménjeit vagy „vértanú arabs kancáját” a harmónia, a tisztaság, szépség, de még a művészi formaihlet ezeknél is egyetemesebb szimbólumává festi a képzeletben. S ha ismét utalnunk kellett egy szóval látásának festői érzésvalóirjére, hadd említsük meg, hogy az eredetileg képzőművésznek készülő költő világában nem tekinthetjük egészen esetlegesnek az egyik legállandóbb festői-szobrászati őstárgynak, a lóalaknak ilyen kiemelt szerepét. Egy interjúban azt is elmondta, hogy szabad idejében, amikor csak teheti: lovakat rajzol. Néha nem is a teljes állatalakot, hanem a tőkéletesen soha meg nem ragadható testforma egy-egy részletét, a lábakat, a fejet, a törzs ívét. Van valami kultikus ebben a vonzalomban. A nomád népek első mitoszteremtő formanosztalgiajában

mindenütt ilyen „archetipikus” fontosságú ez a létező, de ott a primitív ősi képzelet még beéri a démoni megjelenítéssel; az állatnak nem igazán „művészi” a megformálása, inkább a neki tulajdonított varázserő alakhordozója. Nem az a fontos benne, amit önmagában kifejez, hanem a hatalom, amit a testbe s annak rajzába álmodik az ábrázoló.

Érdekes vonása Nagy László lírájának, hogy az emberi „rossz” megannyi megjelenésével, olykor eluralkodó tébolyával gyakran az állati ösztönjóságot állítja szembe, mondván: az állat azért jó mindig, azért kell, hogy a természet *igazi élő büntelenségét* fejezze ki vegetatív önmagára-utaltságában is, mert nincs fogalma jó és rossz különbségéről; következésképpen csak jó lehet, hiszen rossz tudatos választás nélkül. Legújabb lírájának egyik kiemelkedő darabja, a *Vértanú arabs kanca* című prózavers lenyűgöző művészi erővel ábrázolja ezt az etikai képletet. „Állt a hegyoldalban meredek nyakkal fehéren, akár a kicsi Margit-kápolna a bazalt-fokon.” A kápolna s a magzatát megszülni akaró hófehér ló szinte egymás tükörképeként szemlélhető a gondolati jelentésben: a tisztaság, bensőség kettős szimbólumaként. Mintha sejtene kiszolgáltatottságát az állat, mintha a durvasággal, kegyetlenséggel vemhes emberi léleknek ahhoz a sugarához menekedne, mely a szentségeket teremti: ott talán irgalmat remélhet. Áll áldott magányban a hegyfokon a tisztaság. S akkor tántorgó, duhaj csapat, részeg kapások jönnek. Sietnének, a meg-rakott szekérrel, tovább dühöngeni — haza. De a hófehér kiszolgáltató, aki testében rabja már a természet egyetlen misztériumának, a folytatásnak, nemet int, indulni nem akar. S hogy meddig szabadulhat az emberi mocsok, annak drámája zajlik most előttünk. Mert a „gótikabeli centuriók”-ká váló kapások „óriásan tépik a zsuppot a pincetetőről”. „Gyűjtanak máglyát a kicsi hölgy hasa alá.” Az állati mártírium megrázó képe, a hegyről a sötétlő mélybe futó lángoló szekér a lángoló lovacskával kitörölhetetlen emléksökkja a felnőtté avató gyermekkornak. Mert az önmagában is hatalmas, kifejező erejű látomás tovább folytatódik — ugyanezekben a percekben készül magzatát világra hozni egy emberi anya is. De milyen világnak, milyen létezőit szaporítja, ha ilyen természetgyalázásra is képes a föld ura?! Az ember, aki csak magának akar világot, aki csak önmagával törődik, akinek a szemében minden — legyen az élő vagy élettelen szervezetű — csak használati tárgy, csak őt szolgálni hivatott, pusztá anyag! Aki önzése ösztönén kívül nem ismer hatalmat, aki gyilkolja, pusztítja otrombán a szépet, mert tudni tudatlan, hogy amit tesz: az öngyilkosság maga. S míg megtörtént újra a természetben a föloldozhatatlan, míg az új, a vérontó eredeti bűnnek nyomán hiába várják a maradék igazak az engesztelésnek kaput nyitó kiüzetést, a költő, gyilkos apját gyilkolni akaró gyermekként, majd már csak a szépség halálát oly tudva tudó, zokogó Dacként elindul az „embermagasságú fagyban”, hogy a latrokat vérükből kiváltsa.

A minden létezők szenvedését egyetlen közös sorstudatban megélő tisztaság archimédeszi vonalai izzanak e képek s e kérlelhetetlenség mögött. Nincs nála szigorúbb, kegyetlenebb, jégszavúbb költőnk az ítéletben — Ady Endre óta. Tudja, hogy az Ember nem nélkülözheti még az ostort. Ezért kell büntetni a szóval, tanítantántoríthatatlan fegyelemmel, s ha némelyekben kijátszaná önnön sorsa szebb végétét, a hit bélyegét sütni a rosszért lázadó homlokára. Hogy legyenek örökre megjelöltek, a számadás elől többé kitérni nem tudók. Létünk legszebb lényege, igaza, hogy sorsunk kezünkben van — kiválthatatlanul. De ebben ott a végtet esélye is. És aki csak hazardírozik a jóval, azt bekeríti a romlás. A legszebb illúzió ezért a szépről mégsem lemondó, okos illúziótlanság. Kevés a lét mindennek, ami véges. Ezért kell, hogy a tartalmat, mellyel magát a végtelenhez emelheti, önként teremtesse az ember. Hogy a szép belőle nőjön, dévaj lázzal, egyetemessé az egyetemben. Mert ami van, csak „A Semmiből por, majd porból a Semmi”. A megváltás pedig létünkkel azonos, szűkszavú. Az igazi tisztaság beéri az önmeghatározással. Ez az emberiség az istennek is csak annyit mondhat: a két forma közt elvérző hiány — mi voltunk! Nevünk: Múlandóság!